

El punt de vista en la narrativa:
el desenrotllament d'un concepte crític*
per Norman Friedman

*Let me only add that in this Art, as
in the others, there is, and will be
always, whatever has been done al-
ready, something new to discover,
something new to express, some-
thing new to describe.***

WALTER BESANT
The Art of Fiction (1885)

Aldous Huxley, parlant a través del diari de Philip Quarles, es preguntava, ara fa uns vint-i-cinc anys, sobre l'avversió contemporània a l'autor omniscient en la narrativa: «Però, cal que l'autor es retregui tant? Em penso que som una mica massa primmirats pel que fa a les presències personals avui dia». Tanmateix, quatre anys després, Joseph Warren Beach escrivia: «Si consideràvem la novella anglesa de Fielding a Ford, l'única cosa que arribaria a impressionar-nos més que cap altra seria la desaparició de l'autor». En el mateix sentit escrivia Bradford A. Booth l'any 1950: «S'ha dit que el canvi més significatiu en la narrativa de la nostra època és la desaparició de l'autor. Contràriament, el més característic de la novella victoriana és la presència de

* Publicat amb el títol *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*, a «PMLA», LXX (1955) i reimprès a Robert MURRAY DAVIS, ed., *The Novel. Modern Essays in Criticism* (Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall) 1969, ps. 124-169, d'on s'ha extret. N. del T.

** «Deixeu-me només afegir que en aquest art, com en d'altres, hi ha, i hi haurà sempre, a desgrat de tot el que ja s'ha fet, alguna cosa nova a descobrir, alguna cosa nova a expressar, alguna cosa nova a descriure». N. del T.

l'autor, sempre disposat a entremetre's amb comentaris, a interpretar els personatges o a escriure un assaig sobre les cols i els reis». Per bé o per mal, doncs, sembla que el nostre «primmirament» s'ha imposat avui dia.¹

Tanmateix, ara com ara, i pel que fa a la majoria, la importància d'aquesta exquisititat és del més considerable. «L'aspecte tècnic més important de Henry James ençà», insisteix Beach, «és el fet que la història es conti a si mateixa, moguda mitjançant les impressions dels personatges. És aquest darrer recurs allò que, al capdavant, diferencia la narrativa de la història, de la filosofia i de la ciència». La preocupació de Mark Schorer encara és més concreta; ja és hora, proclama, que llegim la narrativa considerant que la tècnica és alguna cosa més important que l'estricta embelliment: «la tècnica és l'únic mitjà que [l'escriptor] té de descobrir, explorar i desenrotllar el tema, i de comunicar-ne el sentit, i, a la fi, d'avaluar-lo». Amb tot això, Schorer parla bàsicament de la relació estètica entre l'autor i la seva obra. I continua: «En l'actualitat ja no podem considerar seriosos cap intent de criticar poesia que no hagi assumit aquestes generalitzacions; però encara no ha estat establerta la mateixa exigència per a l'estudi de la narrativa». Si en el cas de la narrativa l'exigència encara no s'ha establert, hi ha forces poderoses que estan treballant en el procés d'establir-la. En aquest sentit, el «punt de vista» ha esdevingut una de les distincions crítiques més útils a l'abast de qui, avui, estudii la narrativa.²

El propòsit d'aquest paper és esbossar el rerafons estètic d'aquest concepte i la seva emergència com a eina crítica, apuntar i il·lustrar els seus principis bàsics i, finalment, discutir en termes generals el significat d'aquest concepte en relació amb el problema de la tècnica artística.

I

En oposició a les altres arts, l'art de la literatura és, a causa de la seva matèria verbal, alhora, malèit i beneït amb una capacitat fatal per al discurs. Els seus vicis són els defectes de les seves virtuts: d'una banda, la qualitat i profunditat del seu sentit excedeixen de bon tros els objectius de la pintura, l'escultura o la música; de l'altra, la seva capacitat de reflectir les qualitats sensibles d'una persona, d'un lloc o d'un fet, és inferior en relació amb les arts esmentades. Mentre pot expressar més idees i actituds, ofereix imatges considerablement més febles. El pintor només ha de preocupar-se de preparar la seva paleta i de col·locar l'ombra escaient en el lloc adequat; altrament, l'escriptor, sempre esquíat entre la dificultat de mostrar allò que la cosa és i la comoditat de dir quin efecte li ha fet. L'escultor només pot exhibir; el músic, a desgrat dels programes dels concerts, mai no pot contar res. Però la literatura extreu la seva vitalitat d'aquest conflicte (bàsic per a totes les seves formes) i la història de la seva estètica podria ser escrita en part en els termes d'aquesta tensió fonamental, en relació amb la qual el problema concret

1. HUXLEY, *Point Counter Point* (1928), capítol XXII; BEACH, *The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique* (Nova York i Londres, 1932), p. 14; BOOTH, *Form and Technique in the Novel*, dins *The Reinterpretation of Victorian Literature*, ed. Joseph E. Baker (Princeton, 1950), p. 79.

2. BEACH, *op. cit.*, ps. 15-16; SCHORER, *Technique as Discovery*, dins *Essays in Modern Literary Criticism*, ed. Ray B. West, Jr. (Nova York i Toronto, 1952), ps. 190-191 (reimprès de la «Hudson Review», 1948).

del punt de vista en la narrativa pot ser considerat com una part d'un tot. En relació amb la distinció genèrica, feta de Plató i Aristòtil a Joyce i Eliot, la distinció específica adquireix forma i consistència. De l'antiga tendència retòrica a considerar la «vivacitat» (*enargia*) a l'atenció que l'estètica moderna dedica a la «projecció» (*empathia*), les relacions entre els valors i les actituds de l'autor, la seva incorporació a una obra i el seu efecte en els lectors, han estat i continuen essent la preocupació central.

Per als nostres propòsits n'hi ha prou amb fixar els dos punts temporals oposats entre els quals es pot traçar la història d'aquest concepte. Va ser Plató el primer a fer una distinció entre la «simple narració» d'una banda i la «imitació» de l'altra, mentre discutia l'«estil» de la poesia èpica.³ Quan el poeta parla a través d'una altra persona podem dir que adapta el seu estil a la manera de parlar d'aquella persona; l'assimilació d'un mateix a un altre, bé amb la veu bé amb el gest, és una «imitació» de la persona el caràcter de la qual assumeix el poeta. Per si el poeta apareix arreu i mai no s'amaga, llavors no es pot parlar d'imitació i la seva poesia esdevé una «simple narració». Plató exemplifica aquesta diferenciació a base de «traslladar» un fragment del principi de *La Iliada* de la forma directa del discurs a la forma indirecta (el més notable és la substitució de l'«ell va dir que» o de l'«ell li va manar que» pels mateixos diàlegs), de tal manera que un text imitatiu esdevé una simple narració. També fa notar Plató que l'extrem oposat, només el diàleg, s'acosta a l'estil del drama, que és del tot imitatiu (amb l'excepció, cal afegir, del comentari coral i de la narració del missatger). És clar que Homer barreja totes dues formes, com la majoria dels seus seguidors. Per un altre costat tenim aquella forma que només se serveix de la veu del poeta, com, per exemple, el ditirambe en la lírica. Com veurem després, de tota manera, el diàleg no és l'únic factor que permet de distingir la narració de la imitació.

A l'altre extrem de la corba històrica, recordarem una distinció similar desenrotllada per Joyce en la persona de Stephen entre la forma lírica i la dramàtica, amb l'èpica com a forma intermèdia, la qual no difereix gens en línies generals de com la proposava Plató. Joyce diu, a propòsit de l'evolució de la literatura del crític líric a la projecció dramàtica impersonalitzada: «La forma nar-

3. *La República* (Plató va morir l'any 347 abans de Crist), III, 392-4. Enumero a continuació algunes de les fites representatives de la història de l'estètica i de la crítica relacionades amb aquesta distinció: ARISTÒTIL, *Retòrica* (330 a. C. circa), III, xi, 2-4; QUINTILIÀ, *Institucions* (88 després de C. circa), IV, ii, 63, VI, ii, 28-34 i VIII, iii, 61-62; SIDNEY, *An Apology for Poetry* (1583 circa, imprès l'any 1595), dins *Elizabethan Critical Essays*, ed. G. Gregory Smith (Londres, 1904), I, 201; JOHN HOSKINS, *Directions for Speech and Style* (1600 circa), edició de Hoyt H. Hudson (Princeton, 1935), p. 42; BACON, *De Augmentis* (1623), V, v; DRYDEN, *A Letter to the Honorable Sir Robert Howard*, pròleg a *Annus Mirabilis* (1666); ALEXANDER GERARD, *Essay on Taste* (Londres, 1759), III, vi, ps. 197-198, i *Essay on Genius* (Londres, 1774), II, iii, ps. 169-174; HENRY HOME, LORD KAMES, *Elements of Criticism* (Edimburg, 1762), capítol XVII, ps. 483-4 (cf. Mihail M. MOROZOV, *The Individualization of Shakespeare's Characters through Imagery*, «Shakespeare Survey 2», Cambridge, Anglaterra, 1949, ps. 83-106); COLERIDGE, *Shakespeare as a Poet Generally*, publicat per primera vegada el 1836, però donat com a conferència el 1818 o potser el 1808; KEATS, Carta a Bailey, 22-XI-1817, Carta a George i Thomas Keats, 21-XII-1817; HAZLITT, *On Shakespeare and Milton*, II conferència, *Lectures on the English Poets* (1818); ARNOLD, Pròleg a *Poems*, edició del 1853; MEREDITH, Carta a Miss J-H, 22-XI-1864, dins *Letters of George Meredith*, recollides i editades pel seu fill (Nova York, 1912), I, 163.

Regracio el meu col·lega, el senyor Charles A. McLaughlin, per haver-me fet parar atenció en les set primeres referències.

rativa no és ja purament personal. La personalitat de l'artista es comunica a la narració mateixa i flueix tot a l'entorn dels personatges i de l'acció com un oceà de vida (...) La forma dramàtica és assolida quan la vitalitat que ha fluït i s'ha rabejat entorn de cada personatge els omple tots amb una tal força vital, que aleshores ell o ella assumeix una vida estètica, pròpia i intangible». A aquest passatge en segueix un altre, avui ben famós, sobre la desaparició de l'autor: «La personalitat de l'artista, que de primer fou un crit o una cadència o un mode [lírica] i després ha estat una narració fluida i brillant [èpica], es va refinant finalment i surt de l'existència [drama], es despersonalitza, per dir-ho així».⁴

Ara passem a considerar breument l'emergència de l'aplicació específica d'aquesta distinció bàsica a l'anàlisi del punt de vista en la narrativa, atès que el punt de vista proporciona un *modus operandi* per distingir els possibles graus d'extinció de l'autor a l'art de la narració.

Edith Warton, tocant al problema concret de la relació entre l'autor, el narrador i el tema de la història, escrivia l'any 1925: «Fa l'efecte que aquest problema hauria de precedir tot estudi del tema escollit, des del moment que la resposta condiciona el tema; però cap crític no sembla que ho hagi aprofundit, i, doncs, se'n va ocupar Henry James en un d'aquells prefacis enrevessats a l'Edició Definitiva, els axiomes tècnics del qual haurien de ser deduïts acuradament algun dia».⁵ Ara podem dir que Edith Warton tenia més raó de la que ella mateixa es pensava, i no tan sols perquè els prefacis de James han esdevingut principi i font d'una teoria crítica de la narrativa, sinó també perquè ja havien aparegut com a mínim dues extenses interpretacions d'aquestes teories quan la senyora Warton escrivia aquestes paraules (una, la de Beach, l'any 1918, i una altra, la de Lubbock, l'any 1921). Però examinem primer algunes de les afirmacions del mateix mestre.

En els seus prefacis (1907-1909), James ens explica que l'obsessionava el problema de trobar un «centre», un «focus», per a les seves històries; en bona part el va solucionar en les consideracions sobre com podria limitar-se el vehicle narratiu a base d'emmarcar l'acció dins la consciència d'un dels personatges immersit en la mateixa trama. I escriu: «És una pretensió bonica, aquesta, sempre, penso, la intensitat de l'esforç creador per introduir-se dins la pell de la criatura...» En conseqüència, des del moment que és eliminada la irresponsable i fràgil il·lusió d'un autor omniscient i xerraire, que ens conta la història tal com *ell* la percep més que no pas tal com un dels seus personatges la percep, la història guanya intensitat, vivacitat i coherència. «No aconseguirem una economia de la contextura sense l'adopció d'un punt de vista narrativitzat, i, encara que accepto, sota uns certs graus de pressió, la representació d'una visió comuna a les diverses parts de l'acció per tal d'aconseguir una concentració, no accepto cap alteració de registre, cap sacrifici de la coherència de la transcripció, a causa del seu caràcter dissolvent i afeblidor».⁶

4. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (datat Dublín 1904, Trieste 1914, i publicat el 1916). [Les citacions es referiran d'ara endavant a la traducció catalana: *Retrat de l'artista adolescent*, traducció de Maria Teresa Vernet (Barcelona, Vergara, 1967), p. 294. N. del T.] Cf. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent* (1917) i *Hamlet and His Problems* (1919). Per a una discussió tècnica de la «distància estètica», vegeu MELVIN RADER, *A Modern Book of Aesthetics*, ed. rev. (Nova York, 1952), ps. 381-465, en les quals s'exposa i discuteix l'obra de Munsterberg, Bullough, Ortega y Gasset, Worringger i Vernon Lee.

5. *The Writing of Fiction* (Nova York i Londres, 1925), ps. 43 i ss.

6. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, ed. R. P. Blackmur (Nova York i Londres, 1934), ps. 37-8, 300.

El professor Beach va començar a organitzar la teoria d'aquest «mètode» i va aplicar-la a la narrativa del mateix James. Beach distingeix diverses classes de punts de vista i separa els canvis calculats de focus de James de «l'arbitrari i poc sospesat canvi de punt de vista dins del capítol, del paràgraf, la manipulació visible dels titelles des de fora, fet que constitueix una gran amenaça per a la il·lusió i la intimitat». Tanmateix, el problema en conjunt «és el més complex i difícil, i la pràctica dels narradors és vària. Seria impossible de donar un sumari breu de l'ús comú, encara que s'hagués fet un estudi suficient i acurat del terreny per tal de saber-se segur de tots els fets».⁷ Tot havia madurat, en aparença, per al pas següent.

Li va correspondre a Percy Lubbock d'aplicar la distinció general entre presentació directa i indirecta (una distinció corrent, com ja he suggerit, durant tota la història de l'estètica i de la crítica) a la discussió de l'anàlisi de James del punt de vista en la narrativa. Lubbock escriu: «L'art narratiu no comença fins al moment en què el novellista pensa en la seva història com a matèria a *mostrar*, a ser exhibida de manera que es conti a si mateixa [més que no pas a ser *dita* per l'autor] (...) la cosa ha de *semblar* veritable, heus-ho aquí tot. No semblarà pas veritable si se'n fa una senzilla enunciació». Si la «veritat» artística és una qüestió d'informació obligada, de crear la il·lusió de la realitat, llavors un autor que parla en primera persona sobre les vides i fetes d'altri, situa un obstacle extraordinari entre la il·lusió creada i el lector a causa de la seva presència. Per tal de defugir aquest obstacle l'autor pot provar de limitar les funcions de la seva pròpia veu d'una manera o d'una altra: «L'única llei a la qual ha de sotmetre's del tot, tant se val el que pretengui, és la necessitat de ser coherent segons «algun» pla, és a dir, s'obliga a ser fidel al principi que ha adoptat; i, ben cert, és un dels preceptes més importants, com per a qual-sevol artista, de no permetre's més volada de la requerida». Un dels mitjans bàsics per aconseguir aquest objectiu, l'únic que James no solament va formular teòricament, sinó que va aplicar a la seva pràctica, és el recurs de presentar la història com si fos contada per un dels personatges que hi apareixen, però contada en tercera persona. Així el lector percep l'acció filtrada a través de la consciència d'un dels personatges implicats; això no obstant, el lector la percep «directament», a mesura que la història incideix damunt d'aquesta consciència, de tal manera que s'evita el moviment de distanciació exigint per la narració retrospectiva en primera persona: «la diferència és que en lloc de rebre el seu report, el veiem actuar quan jutja o reflexiona; la seva consciència, alguna cosa de la qual ens n'arribaven enraonies, en la qual crèiem sota paraula, ara se'ns ofereix en la seva agitació original».⁸ Els processos de la consciència són, doncs, dramatitzats directament en lloc de ser comunicats i explicats de manera indirecta en la veu del narrador; en correspondència, també paraules i gestos poden ser dramatitzats directament (*escena*) més que no pas resums pel narrador (*panorama*).

Podríem trobar força observacions encertades sobre aquest punt esparses arreu dels escrits de novellistes i crítics abans que els prefacs de James servissin per cristallitzar la instància principal (cal tenir present que les seves idees no van sorgir com Atena, armada de casc i llança, del cap de Zeus),⁹ però ara ens li-

7. *The Method of Henry James* (New Haven, 1818), ps. 56-71.

8. *The Craft of Fiction* (Nova York, 1921), ps. 62, 66-7, 71-2 i 139-143.

9. Vegeu, per exemple, les remarques de MacKenzie, Defoe, Richardson, Fielding i Scott a *Novelists on Novels*, ed. R. Brimley Johnson (Londres, 1928), ps. 13, 25, 41-45,

mitarem per força a considerar breument què es va fer d'aquests conceptes després de ser comentats per Beach i Lubbock. Cal fer una excepció per a l'obra de Selden L. Whitcomb intitulada *The Study of a Novel* (1905), la primera que conec a dedicar tota una secció al tema: «El narrador i el punt de vista». En aquest text llegim que «la unitat d'un passatge o d'una trama depèn sobretot de la claredat i de l'estabilitat de la posició [del narrador]».¹⁰ Aquesta idea, sorgida un any o dos abans dels prefacis de James, sembla notablement profètica de tot el que havia de venir, perquè de llavors ençà qualsevol manual publicat sobre l'art de la narrativa conté una secció similar. Durant els deu anys següents trobarem un esplet de manuals d'aquest caire, els quals aviat constitueixen una allau, alhora que l'anàlisi específica del punt de vista esdevé propietat comuna.¹¹

L'obra més significativa en aquest terreny, després de les de Beach i Lubbock, si bé com ja hem vist no sembla que les conegui, és l'obra de la senyora Warton mateixa, l'any 1925: «La primera preocupació del narrador hauria de ser d'escollir deliberadament una personalitat en la qual s'hi pugui reflectir, tal com se cercaria un terreny per construir-hi una casa (...) fet això, ha de viure dins de la personalitat escollida, i provar de sentir, veure i reaccionar tal com aquesta ho faria, ni més, ni menys, ni, sobretot, d'una altra manera. Només així pot l'escriptor evitar d'atribuir incongruències de pensament o de metàfora a l'interpret que ha seleccionat». I d'ara endavant tindrem sempre els manuals amb nosaltres.¹²

La resta de la segona dècada es caracteritza per la vacil·lació d'E. M. Forster, l'any 1927, que alludeix el nostre problema i el considera un tecnicisme trivial. Concedeix a les *formulae* de Lubbock un crèdit total, però prefereix de con-

58-59, 94, 173, 180-184 i 199-200; de Thackeray i de Maupassant a *The Writer's Art*, ed. Rollo Walter Brown (Cambridge, Mass., 1921), ps. 202-204, 271; Nassau WILLIAM SENIOR, *Essays on Fiction* (Londres, 1864; escrits del 1821 al 1857), ps. 189 i ss., 349-351 i 391-392; Sidney LANIER, *The English Novel*, Edició del Centenari, volum iv, eds. Clarence Gohdes i Kemp Malone (Baltimore, 1945), ps. 22, 172-173, 190 i 220-222; Walter BESANT, *The Art of Fiction* (Boston, 1885; conferència donada a la Royal Institution el 1884), p. 3; Henry JAMES, *The Art of Fiction and Other Essays*, ed. Morris Roberts (Nova York, 1948), ps. 4-6; cf. «A Humble Remonstrance» (1884), de R. L. STEVENSON; Daniel Greenleaf THOMPSON, *The Philosophy of Fiction in Literature* (Londres i Nova York, 1890), ps. 211-212; William DEAN HOWELLS, *Criticism in Fiction* (Nova York, 1891), ps. 19-21 i 75-76; Brander MATTHEWS, *Aspects of Fiction* (Nova York, 1896), ps. 185-186, 198-199, 223 i 234; Bliss PERRY, *A Study Of Prose Fiction* (Boston, 1902), ps. 48-72; Frank NORRIS, *The Responsibilities of the Novelist* (Nova York, 1903), ps. 27-28, 206, 246.

10. Boston, 1905, ps. 15-21, 31-38, 49 i ss., 66-72 i 101; cf. Evelyn MAY ALBRIGHT, *The Short-Story* (Nova York, 1907), ps. 54-55 i 66-70.

11. Clayton HAMILTON, *Materials and Methods of Fiction* (Nova York, 1908, reimprès amb el títol de *A Manual of the Art of Fiction* el 1918), ps. 120-138; Charles F. HORNE, *The Technique of the Novel* (Nova York i Londres, 1908), ps. v, 243-263; J. Berg ESENWEIN, *Writing the Short-Story* (Springfield, Mass., 1909), ps. 109-124; Walter B. PITKIN, *The Art and Business of Story Writing* (Nova York, 1912), ps. 174-187; Carl H. GRABO, *The Art of the Short Story* (Nova York, 1913), ps. 21-36, 159; Ethan ALLEN CROSS, *The Short Story* (Chicago, 1914), ps. 80-86; Harry T. BAKER, *The Contemporary Short Story* (Nova York, 1916), ps. 52 i 111-112; Blanche COLTON WILLIAMS, *A Handbook on Story Writing* (Nova York, 1917 [2.^a edició rev. 1930]), ps. 129-166; Henry BURROWES LATHOP, *The Art of the Novelist* (Londres, 1921), ps. 252-282.

12. WHARTON, ps. 11-16, 43-46, 70-75 i 86-95; Gleen CLARK, *A Manual of the Short Story Art* (Nova York, 1922), ps. 89-95; Elizabeth A. DREW, *The Modern Novel* (Nova York, 1926), ps. 246-262; Michael JOSEPH, *How to Write a Short Story* (Nova York, 1926), ps. 47-56.

siderar la novella d'una altra manera: allò que distingeix el novel·lista és la seva lliure omnisciència mitjançant la qual «ordena tota la vida secreta, essent aquest un privilegi que no se li pot robar. "Com ho sabia l'escriptor?", es pregunta a vegades. "Quina és la seva perspectiva? No és coherent, canvia el seu punt de vista de la limitació a l'omnisciència i torna enrera de nou". Quan es plantegen, preguntes com aquestes suggereixen ben sovint l'atmosfera dels tribunals. Tot el que importa al lector és si el canvi d'actitud i la vida secreta són convincents».¹³

De la tercera dècada es fa notar, sobretot, l'estudi monumental de Beach, l'any 1932, sobre la tècnica de la novella del segle xx, que es caracteritza, diu, principalment pel fet que «la història es conta a sí mateixa; la història parla per ella mateixa. L'autor no demana excuses per als seus personatges; ni tan sols no ens diu què fan, sinó que deixa que siguin ells mateixos qui ho diguin. Per damunt de tot, fa que ens contini el que pensen, quines impressions amaguen en el seu ànim de les situacions en les quals es troben ells mateixos». Sembla que encoratjat per l'obra de Lubbock, que va aparèixer poc després del seu propi estudi de James, Beach escomet de manera sistemàtica i completa el problema del dir i el mostrar tal com apareix a centenars de novel·les modernes.¹⁴

En un assaig de l'any 1941 trobem Allen Tate recollint el quantellat llançat per Forster: «L'autoritat limitada i, per tant, creïble sobre l'acció, aconseguida posant aquell que la coneix dins el seu marc, és, potser, el tret distintiu de la novella moderna; i és, atesos els canvis infinits de focus dels quals és capaç, el tret específic que ha permès, per damunt de qualsevol altre, a l'autor de produir una estructura objectiva». Com a conseqüència, Phyllis Bentley, l'any 1947, es veu obligada a notar: «La desaparició gradual de l'ús del comentari directe, fins que a la fi ha estat sorollosament defenestrat al segle xx, és un estudi fascinant que hauria de ser emprès per un crític contemporani en benefici de (...) [la més aviat negligida estètica de la narrativa que] he esmentat a la meua introducció».¹⁵

L'avanç més significatiu de la teoria del punt de vista esdevingut als anys quaranta és l'obra de Mark Schorer, publicada l'any 1948. Si Lubbock s'ocupava del punt de vista com a mitjà per a una presentació viva i coherent, Schorer

13. *Aspects of the Novel* (Nova York, 1927), ps. 118-128. Cf. Grant OVERTON, *The Philosophy of Fiction* (Nova York, 1928), ps. 59 i 131-135; Carl H. GRABO, *The Technique of the Novel* (Nova York, 1928), ps. 65 i 81; Van Meter AMES, *Aesthetics of the Novel* (Chicago, 1928), ps. 177-193; Stewart BEACH, *Short-Story Technique* (Boston, 1929), ps. 4-13, 103-120 i 136-158; Mary BURCHARD ORVIS, *Short Story Writing* (Nova York, 1928), ps. 111-121; Edith MIRRIELES, *Writing the Short Story* (Nova York, 1929), ps. 81-121; John GALLISHAW, *Twenty Problems of the Fiction Writer* (Nova York i Londres, 1929), ps. vii-x i 88-167.

14. *The Twentieth Century Novel* (Nova York i Londres, 1932), p. 15 i *passim*. Cf. Ford MADOX FORD, *Techniques*, «Southern Review», I (1935), ps. 20-35; Gordon HALL GEROULD, *How to Read Fiction* (Princeton, 1937), ps. 54-55, 66-67 i 71-73; Douglas BEMENT, *Weaving the Short Story* (Nova York, 1931), ps. 169-173; John T. FREDERICK, *A Handbook of Short Story Writing*, ed. rev. (Nova York, 1932), ps. 34-35; Thomas H. UZZELL, *Narrative Technique*, 3.^a edició (Nova York, 1934), ps. 410-437, i *New Techniques in the Novel*, «English Journal», xxiv (1935), ps. 355-363; Arthur SULLIVANT HOFFMAN, *The Writing of Fiction* (Boston, 1934), ps. 69 i 317-367; James WEBER LINN i Houghton WELLS TAYLOR, *Foreword to Fiction* (Nova York i Londres, 1935), ps. 27-45 i 57-60; Edward J. O'BRIEN, *The Short Story Case Book* (Nova York, 1935), ps. 13-32.

15. TATE, *The Post of Observation in Fiction*, «Maryland Quarterly», II (1944), ps. 61-64; BENTLEY, *Some Observations of the Art of Narrative* (Nova York, 1947), ps. 35-39.

va enllà quan examina «les funcions del punt de vista no solament com a delimitació dramàtica, sinó també, més concretament, com a definició temàtica». Una novella, diu Schorer, pretén gairebé sempre la creació d'un món de valors i actituds, i un autor troba ajuda en les possibilitats de controlar-lo que li ofereix el punt de vista quan ha de definir artísticament valors i actituds; mitjançant aquest procediment, l'autor és capaç de defugir els seus propis prejudicis i predisposicions envers els seus personatges i pot definir-los dramàticament, els uns en relació amb els altres, dins del seu propi enquadrament. En aquest aspecte coincideix Ellen Glasgow, que va escriure, l'any 1943: «Ser massa a prop, segons que sembla, és més fatal en literatura que ser massa lluny; és millor que l'escriptor creador hagi de recórrer a la imaginació que no pas que es vegi aclaparar per l'emoció». El novellista ha de «separar el subjecte de l'objecte en l'acte de la creació», i només pot aconseguir-ho a base d'una «immersió total» o «projecció» en els materials de la seva història. Finalment, es fa evident que la distinció dir-mostrar ha esdevingut un lloc comú de la crítica de la narrativa per la reiteració amb què apareix a l'obra de Bernard De Voto, l'any 1950, així com en els llibres de text de circulació normal (i no solament de cara a l'escriptura i a la lectura de la narrativa, sinó també a la redacció escolar).¹⁶

II

Després d'haver esbossat el desenrotllament d'aquest concepte clau, podem intentar de definir, concretament i coherent, les seves parts i les seves relacions. Penso que obtindríem aquesta definició si aconseguíem de codificar les preguntes a les quals aquestes distincions responen, i si podíem disposar aquestes respostes dins d'alguna forma de seqüència lògica.

Com que el problema del narrador rau en l'adequada transmissió de la història a un lector, les preguntes podrien ser aproximadament aquestes: 1) Qui parla al lector? (l'autor en primera o tercera persona, un personatge en prime-

16. GLASGOW, *A Certain Measure* (Nova York, 1943), ps. 18-19, 41-43, 70, 99, 114, 150, 168, 180-183 i 189-192; SCHORER, *Technique as Discovery*, op. cit. Cf. W. H. ROGERS, *Form in the Art Novel*, «Helicon», II (1939), ps. 1-17; DE VOTO, *The Invisible Novelist*, dins *The World of Fiction* (Boston, 1950), ps. 205-228; ARTHUR E. DUBOIS, *The Art of Fiction*, «South Atlantic Quarterly», XL (1941), ps. 112-122; CLEANTH BROOKS i ROBERT PENN WARREN, *Understanding Fiction* (Nova York i Londres, 1943), ps. 588-596; WILLIAM FOSTER-HARRIS, *The Basic Formulas of Fiction* (Norman, Okla., 1944), ps. 22-53; A. L. BADER, *The Structure of the Modern Short Story*, «College English», VII (1945), ps. 86-92; ELIZABETH BOWEN, *Notes on Writing a Novel* (1945), dins *Collected Impressions* (Cambridge, Mass., 1947), ps. 249-263; KENNETH PAYSON KEMPTON, *The Short Story Writing* (Boston, 1947), ps. 61-69, 70-85, 99-104; MARY BURCHARD ORVIS, *The Art of Writing Fiction* (Nova York, 1948), ps. 70-91, 113-133 i 135-151; ALEX COMFORT, *The Novel and Our Time* (Denver, 1948), ps. 33-43; RICHARD SUMMERS, *Craft of the Short Story* (Nova York i Toronto, 1948), ps. 47-48; RENÉ WELLEK i AUSTIN WARREN, *Theory of Literature* (Nova York, 1949), ps. 223-234; BROOKS i WARREN, *Fundamentals of Good Writing* (Nova York, 1949), ps. 267-288; MANUEL KOMROFF, *How to Write a Novel* (Nova York i Boston, 1950), ps. 62-95; MARK SCHORER, *The Story: A Critical Anthology* (Nova York, 1950), ps. 16-17 i 65; FRED B. MILLET, *Reading Fiction* (Nova York, 1950), ps. 14-25; VINCENT MCHUGH, *Primer of the Novel* (Nova York, 1950), ps. 4, 16 i 113-124; CAROLINE GORDON i ALLEN TATE, *The House of Fiction* (Nova York, 1950), ps. 621-634; A. A. MENDELLOW, *Time and the Novel* (Londres, 1952), ps. 96-115; FRANCIS CONNOLLY, *A Rhetoric Case Book* (Nova York, 1953), ps. 588-589.

ra persona o, palesament, ningú); 2) Des de quina posició (angle) en relació amb la història ens parla el narrador? (des de dalt, de la perifèria, del centre, del davant o canviant); 3) Quins canals d'informació utilitza el narrador per transmetre la història al lector? (les paraules, pensaments, percepcions i sentiments de l'autor; o les paraules i les accions del personatge; o els pensaments, percepcions i sentiments del personatge: ¿a través de quin o de la combinació d'aquests tres possibles mitjans arriba la informació referent a estats mentals, escenari, situació i caràcter?); i 4) A quina distància de la història se situa el lector? (prop, lluny o canviant). A més a més, havent acceptat com a distinció preliminar la diferència entre «dir» i «mostrar», la seqüència de les nostres respostes ha de procedir gradualment d'un extrem a l'altre: de l'asseveració a la inferència, de l'exposició a la presentació, de la narració al drama, de l'explícit a l'implícit, de la idea a la imatge.

L'omnisciència editorial

En relació amb els modes de transmissió del material de la història, ens veiem obligats en primer lloc a definir concretament la distinció prèvia acceptada: sumari narratiu (dir, *telling*) vs. escena immediata (mostrar, *showing*). Ben Franklin va obtenir un exemplar de *Pilgrim's Progress* en holandès, quan era petit i feia camí cap a Filadèlfia, i va comentar amb una mica de regust ahistòric: «L'honest John va ser el primer que jo sàpiga que va barrejar Narració i Diàleg, un Mètode d'Escriure que s'apodera del Lector, el qual es troba a les Parts més interessants, com si hi fos, endut cap a la Companyia i present en el Discurs. De foe [*sic*] en el seu Cruso [*sic*], la seva Moll Flanders, el Festeig Religios, el Preceptor de la Família i d'altres Peces, l'ha imitat amb Èxit. I Richardson ha fet el mateix a la seva Pamela, etc.» Encara que aquesta és la nostra distinció, no estic segur que, per als nostres propòsits, el diàleg sigui un factor determinant. Edward Overton, el narrador de l'obra de Butler *The Way of All Flesh*, ens informa en el capítol inicial que «la cara del pare s'illuminava sempre que s'esmentava el nom del vell Pontifex. "Mira, Edward", em deia, "el vell Pontifex no era només un home capaç, sinó que era un dels homes més capaços que mai he conegut", Això era més del que jo podia suportar de noi. Jo contestava, "Estimat pare, ¿i què va fer?"». Es fa difícil de dir que el diàleg en aquest cas constitueix una escena; sembla que hi calen d'altres factors, diríem. A remarcar que el verb és un indicatiu imperfecte i, per tant, el temps i el lloc són indefinits.

Així, doncs, per tal que el fet sigui situat immediatament davant del lector, cal, si més no, un punt definit en l'espai i en el temps. La diferència crucial entre narració i escena és del tipus general-particular: un sumari narratiu és una informació generalitzada o un report de sèries de fets que cobreixen algun període extens i una varietat de localitzacions; podríem dir que és la manera normal i no gaire culta de contar una història. L'escena immediata emergeix de seguida que apareixen els detalls específics, continus i successius de temps, lloc, acció, personatge i diàleg. El *sine qua non* de l'escena no és el diàleg sol, sinó el detall concret enquadrat dins d'un marc específic espacial i temporal.

17. FRANKLIN, *Autobiography* (Franklin va morir el 1790); Butler va ser publicat per primer cop pòstumament (va morir l'any 1902, però va deixar de treballar en la seva novel·la el 1884).

Butler ens proporcionarà una altra vegada un exemple de sumari narratiu pur: «El vell senyor Pontifex es va casar l'any 1750, però durant quinze anys la seva dona no li va parir cap fill. Després d'aquests anys, la senyora Pontifex va sorprendre tot el poble en mostrar senyals evidents de la seva disposició a oferir al seu marit un hereu o una pubilla. El seu cas havia estat considerat desesperat durant tant de temps que, quan va anar a consultar al metge el sentit de certs símptomes i en va saber la significació, es va enfadar moltíssim i va escriuassar el metge sense contemplacions per prendre-li el número» (al principi del capítol II). En aquest text notarem que, malgrat la data especificada (1765), domina el to del narrador més que no pas el fet mateix: «senyals evidents», «certs símptomes» i la resta ens palesen la complaença d'Overton en la ironia de la situació en detriment de la situació mateixa. No veiem directament la senyora Pontifex, ni la seva aparença (encara que en podem deduir les línies generals), ni la visita a cal metge, ni les paraules irades, ni els crits.

Com a exemple d'escena immediata n'escollirem un de molt obvi, obra de Hemingway, que n'és un mestre: «La pluja va parar quan Nick entrava en el camí que pujava pel mig de l'hort. Ja havien collit la fruita i el vent de la tardor bufava entre arbres nus. Nick es va aturar i va collir una poma Wagner de la vora del camí, lluent damunt de l'herba fosca de la pluja. Es va entaforar la poma a la butxaca de la seva jaqueta Mackinaw». ¹⁸ Aquí, sense que ningú hagi parlat encara, tenim la típica i pacient presentació que fa Hemingway dels detalls sensorials: el lloc (el temps: pluja, vent; l'escenari: camí, arbres, poma, herba), l'acció (Nick va entrar, es va parar, va collir, va entaforar) i el personatge (Nick i la seva jaqueta Mackinaw). Domina el fet mateix i no la personalitat declarada del narrador.

Aquestes formes de transmissió, l'una de segona mà i indirecta, l'altra immediata i directa, poques vegades es troben pures. En efecte, la virtut principal de la matèria narrativa és la seva flexibilitat infinita, que ara s'expandeix en detalls vívids, ara es contreu en sumaris econòmics; tanmateix, podríem arriscar-nos a generalitzar imprecisament que la narrativa moderna es caracteritza per fer èmfasi en l'escena (a l'interior del personatge o en la conversa i l'acció), mentre que la narrativa convencional es caracteritza perquè fa èmfasi en la narració. Però fins la narració més abstracta contindrà encastades en algun racó del seu cos traces i inicis d'escenes, i fins la més concreta de les escenes requerirà l'exposició d'un cert sumari de material. Amb tot i això, la tendència de l'omnisciència editorial no és a emprar l'escena, sinó a fer dominar la veu del narrador que ordena el material parlant sovint en termes de «jo» o «nosaltres».

Aquí «omnisciència» significa literalment un punt de vista completament il·limitat i, per tant, difícil de controlar. La història pot ser enfocada des d'un o des de tots els angles, segons que es vulgui: des d'un punt privilegiat i com diví enllà del temps i de l'espai, des del centre, de la perifèria o del davant. No hi ha res que privi l'autor d'escollir-ne un d'ells o bé de canviar de l'un a l'altre tan sovint o tan poc com li plagui.

D'acord amb això, el lector té accés a una sèrie completa de possibles tipus d'informació, comptant que el tret distintiu d'aquesta categoria són els pensaments, els sentiments i les vivències del mateix autor, el qual és lliure d'informar-nos de les idees i de les emocions que aixopluguen els seus personatges i

18. *The Three-Day Blow*, de *In Our Time* (1925).

també de les seves pròpies. La marca característica, doncs, de l'Omnisciència Editorial és la presència de les intrusions de l'autor i de les seves generalitzacions sobre la vida, els costums i la moral, observacions que, d'altra banda, poden o no estar relacionades amb la història en curs. És el cas, per exemple, de Fielding a *Tom Jones* i de Tolstoi a *Guerra i pau*, obres en les quals trobarem assaigs dels autors interpolats com a capítols autònoms dins el cos del llibre, per la qual raó se'n podrien separar. Hardy, per un altre costat, no fa aquesta distinció formal i fa comentaris en el seguit de l'acció sempre que li sembla que hi escau.

Seria interessant d'esbrinar la relació, a vegades ambigua, entre el comentari de l'autor i la història en si. Els resultats són gairebé sempre suggestius i, a vegades, són il·luminadors. Hardy en podria ser un bon exemple; a *Teresa dels Ubervilles* * escriu en un dels seus passatges editorialístics típics: «En l'execució matussera del pla ben pensat de les coses, la crida poques vegades fa sorgir el vinent, l'home estimador coincideix rarament amb l'hora d'amar». I continua parlant de la inversemblança general d'aquesta situació difícil i, després, prova explícitament de lligar la seva observació amb la història: «I en aquest cas, com en milions d'altres, les dues meitats d'un tot aproximadament perfecte no s'acararen en el moment perfecte (...) I d'aquesta trigança barroera sorgiren ansietats, decepcions, trasbalsaments, catàstrofes... un estrany destí, com en diuen» (1891: capítol v, p. 59, 1).

Com a conseqüència de tot l'anterior hauríem d'esperar que la història il·lustrés aquesta relació de causa i efecte: si la dissort de Teresa, essent precisos, té el seu origen en una estricta mala sort, llavors no tindrà cap relació amb el seu temperament; conclourem, doncs, que la falta és o bé en nosaltres o bé en el nostre fat. Això no obstant, Hardy, en les seves anàlisis de la motivació de la gent, sembla que a vegades hi introdueix alguna cosa bastant diferent. Teresa ha fet el cor fort, per exemple, per explicar-li a Àngel la terrible veritat, però acaba (com d'habitud) per deixar-ho córrer: «Al darrer moment li havia fallit el coratge; temia que ell la reptés perquè no li ho havia dit abans; i el seu instint de conservació era més fort que la seva franquesa» (capítol xxx, p. 252, 1). Teresa fa front a un conflicte interior i no el pot resoldre. En aparença, aquí hi ha alguna cosa més que una fatalitat estulta. De nou, Teresa decideix de visitar els seus pares i de fer un esforç per aclarir les coses, però, també de nou, s'acocina en el moment crític: «(...) i continuà el seu camí sense saber que la dissort més gran de la seva vida era aquell descoratjament femenívol al darrer crític moment (...)» (capítol XLIV, p. 408, II).

Tot hauria estat millor per a Teresa, d'altra banda, si el caràcter d'Àngel hagués estat diferent: «Cortès i afectuós com era en general, duia, amagat al pregon més recòndit del caràcter com una veta de metall en una marga tova, un pòsit de lògica duríssima que girava el tall de tot allò que volia travessar-lo. Li havia barrat el pas vers l'Església; li barrava el pas vers Teresa» (capítol xxxvi, p. 329, II). És, òbviament, una qüestió oberta si un novel·lista pot crear personatges del tot lliures de motivacions significatives, fins i tot al servei d'un fatalisme naturalista.

En qualsevol cas, és una conseqüència natural de l'actitud editorial que l'autor no tan sols faci un *report* d'allò que s'esdevé a l'interior dels seus per-

* Thomas HARDY, *Teresa dels Ubervilles*, traducció de C. A. Jordana, Badalona, Edicions Proa («Biblioteca A tot vent», 15 i 15 A), 1929, 2 volums amb numeració correlativa. Totes les citacions han estat fetes d'aquesta edició. N. del T.

sonatges, sinó també que en faci la crítica. Així, Hardy pinta la pobra Teresa errant sense consol pel camp després del seu desastrós encontre amb Alex, imaginant que els escenaris i els sons naturals proclamen la seva culpabilitat. Llavors el narrador informa el lector que la infortunada noia s'equivocava en pensar d'aquella manera: «Però aquesta invasió de les seves característiques, basada en parracs de convencions, poblada per fantasmes i veus que li eren anti-pàtics, era una trista i equivocada creació de la imaginació de Teresa —un núvol de follets morals pels quals era aterrida sense raó» (capítol XIII, ps. 115-116, 1). Ara bé, Teresa mai no ho descobreix, això, i tot el que podem dir és que és una llàstima que tingui menys capacitat de percepció que el seu creador.

L'omnisciència neutral

Com que l'etapa següent cap a l'objectivació difereix de l'omnisciència editorial només per l'absència de les intrusions directes de l'autor (l'autor parla impersonalment en tercera persona), podem continuar la nostra discussió dels diversos mitjans a l'abast per a la transmissió del material de la història. L'absència d'intrusions no implica, amb tot, que l'autor es privi completament de veu en usar el procediment de l'omnisciència neutral: gent com Mark Rampion i Philip Quarles a *Point Counter Point* són projeccions evidents d'actituds distintes del propi Huxley (en aquella època), tal com sabem per la informació externa, perquè Huxley mai no editorialitza en la seva pròpia veu.

Pel que fa a la caracterització, malgrat que l'autor omniscient pot tenir predilecció per l'escena i en conseqüència pot deixar parlar i actuar els seus personatges per si mateixos, la seva tendència predominant és de descriure'ls i explicar-los al lector ell mateix. Per exemple, quan Teresa troba Alex per primera vegada i dubta insegura davant d'ell: «(...) una figura sorgí del triangle obscur que feia la porta de la tenda. Era la d'un home alt i jove, que fumava». Ara, per bé que Teresa és allí i observa, és Hardy qui ens descriu Alex i no la seva heroïna: «Era molt bru; tenia uns llavis gruixuts, mal dibuixats, però vermells i llisos, damunt els quals es corbaven les puntes d'un bigoti negre, ben curat, un xic precoç per al que el duia, que no devia passar dels vint-i-tres o vint-i-quatre anys d'edat. A despit dels tocs barbàrics dels contorns, hi havia una força singular en aquell rostre i en els ulls atrevits i penetrants» (capítol v, p. 54, 1).

Per tal d'il·lustrar amb detall aquest procediment indirecte característic, he reescrit el fragment i he situat la descripció més directament dins del marc de la sensibilitat de Teresa: «*Ella va veure* una figura que sorgia del triangle obscur que feia la porta de la tenda. Era la d'un home alt i jove, que fumava. Es *va fixar* en la seva brunor, els llavis gruixuts, mal dibuixats, però vermells i llisos, damunt els quals es corbaven les puntes d'un bigoti negre. Amb tot, no devia passar dels vint-i-tres o vint-i-quatre anys, *va pensar ella*. A despit dels tocs barbàrics dels contorns, *va notar* una força singular en aquell rostre i en els ulls atrevits i penetrants».

D'una manera similar, en lloc de presentar *escènica*ment els estats mentals i les localitzacions que evoquen, ens són *narrats* indirectament, com si tot ja hagués passat (tot és analitzat, discutit i explicat) i no com si estigués passant ara. Si tornem al passatge en què Teresa erra culpable pel camp, llegirem: «En aquelles valls i en aquells puigs solitaris, el llicament tranquil de Teresa s'avenia del tot amb l'element en què es movia (...) De vegades la seva capri-

ciosa fantasia intensificava els processos naturals que la voltaven fins a fer-los semblar una part de la seva història (...) Les ràfegues nocturnes, que gemegaven entre els brots ben tapats de les branques hivernals, eren fórmules amargues de reny» (capítol XIII, p. 115, 1). En contrast, he provat de revisar l'escena per tal de mostrar-la com si s'esdevingués dins de la ment de Teresa: «De vegades *sentia* que l'escenari formava part de la seva pròpia història. *Va sentir* les ràfegues nocturnes, que gemegaven entre els brots ben tapats de les branques hivernals, *reprovant-la* acerbament».

Finalment, com que tant es pot recórrer al sumari narratiu com a l'escena immediata (aquesta darrera sobretot per a discursos i accions), la distància entre la història i el lector pot ser poca o molta i pot augmentar o disminuir a voluntat (sovint segons l'humor i sense cap intenció aparent). La característica dominant de l'omnisciència, amb tot, és que l'autor sempre és a punt d'intervenir personalment entre el lector i la història; fins i tot quan planteja una escena, la referirà tal com la veu ell i no pas com la veuen les seves criatures.

El «jo» com a testimoni

El progrés cap a la presentació directa dibuixa el mapa de la capitulació; un a un, com pelem els cercles concèntrics d'una ceba, es reten els canals d'informació de l'autor i els possibles privilegis. Després d'haver renunciat al comentari personal en passar de l'omnisciència editorial a la neutral, ara, en adoptar la tècnica del «jo» com a testimoni, l'autor canvia del tot d'actitud i de mètode. El narrador és una creació de l'autor, que, des d'aquest moment, perd la possibilitat de fer sentir la seva pròpia veu en cap circumstància. El narrador-testimoni és un personatge definit *dins* de la mateixa història, més o menys implicat en l'acció, més o menys acostat als personatges principals, i que parla al lector en primera persona.

La conseqüència lògica d'aquest enquadrament narratiu és que el testimoni no té sinó l'accés ordinari als estats mentals dels altres; la seva característica distintiva serà, doncs, la renúncia de l'autor a la seva omnisciència total en benefici dels personatges i, a continuació, la llibertat concedida a un testimoni per contar al lector només allò que com a observador pot descobrir amb tota la legitimitat. El lector només té accés als pensaments, sentiments i vivències del narrador-testimoni, i, per tant, només percep la història des del que podríem anomenar una perifèria mòbil.

Amb tot, el que el testimoni pot explicar legítimament al lector no és tan poc com podria semblar de bon principi: si parla amb d'altra gent de la història, en pot obtenir punts de vista sobre aspectes importants (remarquem amb quina cura Conrad i Fitzgerald han procurat de caracteritzar Marlow i Carraway com a homes als quals els altres senten l'impuls de confiar-se); no cal dir que pot parlar amb el mateix protagonista: i, per acabar, pot aconseguir cartes, diaris i altres papers que poden oferir besllums de l'estat d'ànim d'altri. Ja a l'extrem dels seus límits, el narrador-testimoni pot fer *deduccions* de què senten o pensen els altres. En aquest sentit, és un bon exemple allò que Nick Carraway suposa, arran de la solitària mort de Gatsby, que el protagonista havia pensat abans de suïcidar-se: «Ningú no va telefonar (...) *Sospito* que el mateix Gatsby no creia que arribés i *potser* ja no se'n va preocupar. Si això és cert, *deu haver pensat* que havia perdut aquell món vell i afectuós, i que havia pagat un preu molt alt per viure tant amb un somni només. *Segur que va mirar*

el cel poc familiar entre les fulles espantables i va tremolar quan es va adonar de quina cosa tan grotesca era una rosa i que dura era la llum del capvespre damunt de l'herba a penes capllevada».¹⁹

Però Butler, per exemple, vaga incert del·là els seus límits a *The Way of All Flesh* més sovint del que desitjaríem. De fet, el seu testimoni-narrador ens fa saber d'una manera explícita les seves determinacions: «Però, què sentien Theobald i Christina després de deixar el poble, quan rodaven [en el seu caruatge nupcial] silenciosament per la plantació d'avets? (...) Durant una estona la parella no va dir res: allò que van poder sentir en aquella primera mitja hora ho ha d'endevinar el lector, perquè s'escapa a les meves possibilitats de contar-li-ho». De la mateixa manera, què en farem, del passatge que precedeix?: «Christina i ell [Theobald] s'unien, *va pensar per a ell mateix*, tendrantment per a un grapat d'anys; per què, per què, per què no havien de continuar com ara tota la resta de les seves vides?» (al principi del capítol XIII). O, encara: «“Espero”, *es va dir* Theobald, “espero que ell [Ernest] se'n sortirà i, si no, ho farà Skinner en lloc d'ell”» (al principi del capítol XXIV).

És cert que Overton és un amic habitual i íntim de Theobald i, també, és el padrí i tutor d'Ernest; per tant, en aquestes circumstàncies, Theobald li ha pogut explicar posteriorment el que abans havia pensat, però Overton ens dona molt sovint informació sense acompanyar-la de les claus de la seva autoritat sobre el tema.

Com que el narrador-testimoni pot sumaritzar la seva narració en qualsevol moment o punt, així com presentar una escena, la distància entre el lector i la història pot ser poca o molta, o intermèdia, o totes dues alhora. Aquí retindrem que el testimoni presenta les escenes sovint tal com ell les veu directament.²⁰

El «jo» com a protagonista

Amb el pas de la càrrega narrativa d'un testimoni a un dels personatges principals, el qual explica la seva pròpia història en primera persona, el narrador perd més canals d'informació i més privilegis cognoscitius.²¹ El narrador-testimoni té més mobilitat i, a causa també del seu paper subordinat en la història, un major nombre i varietat de fonts d'informació que el propi protagonista, del tot involucrat en l'acció. El narrador-protagonista, doncs, s'ha de limitar exclusivament als seus pensaments, sentiments i vivències. És lògic, també, que l'angle de visió sigui el d'un centre fix.

En aquest cas, també, la distància pot ser major o menor, o una combinació, atès que el narrador-protagonista pot sumaritzar o presentar directament, d'una manera força semblant a la del testimoni. Un dels millors exemples d'aquest tipus de punt de vista el trobarem a *Great Expectations*.

19. A la fi del capítol VIII (1925). La cursiva és meua.

20. Es pot especular, si es vol, sobre la relació entre el punt de vista del «jo» com a testimoni en la narrativa i la convenció del missatger en el teatre grec. Per exemple, es torna a contar la catàstrofe a la fi d'*Edip rei* i d'*Edip a Colonos* segons el punt de vista d'un testimoni visual.

21. Hi ha una categoria intermèdia, bé que menor, que convindria mencionar aquí. Es caracteritza pel fet que, malgrat que el protagonista conta la seva pròpia història, no la conta al lector sinó a algú conegut, el qual la transmet al lector a través de la seva personalitat pròpia. Vindria a ser una mena de combinació del «jo» com a testimoni i del «jo» com a protagonista.

Malgrat el fet que tant el punt de vista del «jo» com a testimoni com el del «jo» com a narrador es limiten a la pensa del narrador, encara hi ha *algú* que parla, *algú* que narra. El pas següent cap a l'objectivació del material de la història és, a més de l'eliminació de l'autor, que ja havia desaparegut amb el «jo» com a testimoni, també la de qualsevol tipus de narrador. En aquest últim cas, el narrador és ben palès que no escolta ningú: la història li arriba directament a través de la pensa dels personatges a mesura que incideix damunt d'ells. Per tant, la tendència del narrador serà gairebé sempre de fer èmfasi en l'escena, bé dins la pensa bé a l'exterior del llenguatge i l'acció; si el sumari narratiu apareix és perquè ens el proposa l'autor d'una manera discreta en concepte d'«acotació escènica» o bé perquè emergeix d'entre els pensaments i paraules dels mateixos personatges.

Només la pensa d'algú present pot explicar l'aparença dels personatges, el que fan o diuen, i a on, és a dir, tots els materials narratius. Així li expliquen al lector l'edat i aspecte de la senyora Ramsay a la novella de Virginia Woolf *To the Lighthouse*: «Se n'han de sortir d'alguna manera, de tot plegat. Hi ha d'haver alguna solució més senzilla, alguna solució menys treballosa, *va sospirar*. *Quan es va veure al mirall el cabell gris, les galtes pansides, als cinquanta anys, va pensar* que, potser, hauria pogut actuar millor en relació amb el seu marit, els diners, el seu llibre».²²

Valdria la pena d'esbrinar fins a quin punt aquest tipus de presentació, en el qual l'autor ens *mostra* estats interiors, difereix de l'omnisciència normal, quan l'autor escorcolla la pensa dels seus personatges i ens *diu* el que allí s'esdevé. Una de les posicions ens fa arribar els pensaments, vivències i sentiments a mesura que ocorren amb tota mena de detall dins de la pensa (escena); mentre que l'altra posició elabora sumaris i explica els fenòmens interiors una vegada han passat (narració). Una «versió» d'un altre text de Virginia Woolf il·lustrarà aquesta diferència concreta: «Tan complicades eren les coses [pensa Lily Briscoe]. Perquè el que li havia passat, sobretot quan sojornava a casa dels Ramsay, provenia de la sensació violenta d'experimentar dues coses oposades al mateix temps; el que tu senties, n'era una; el que jo sentia, n'era una altra; i totes dues lluitaven dins d'ella, com ara. Aquest amor és tan bell, tan intens, que tremolo només de pensar-hi».²³ El pas a l'omnisciència normal s'efectua caviant al discurs indirecte, posant tots els pronoms personals en tercera persona (pensem a vegades en nosaltres mateixos en primera, segona o tercera persona) i adequant la sintaxi: «Lily pensava que les coses eren prou complicades. Quan s'estava amb els Ramsay, sobretot, es va trobar *que* se sentia empenya en dues direccions oposades al mateix temps. D'una banda, *hi havia* els sentiments dels altres, i, de l'altra, *hi havia els seus propis* sentiments. A vegades l'amor semblava tan bell i intens *que tremolava* només de pensar-hi». Un autor omniscient sense tanta paciència s'hauria limitat a dir: «Lily sentia coses oposades sobre l'amor, sobretot amb els Ramsay».

22. Harbrace Modern Classics (1927), ps. 13-14. La cursiva és meua.

23. *Op. cit.*, p. 154. Ramon FERNANDEZ, a *Messages* (1926), traduït del francès per Montgomery Beligion (Nova York, 1927), fa una aguda distinció, segons sembla independent, entre la *novella* (mostrar) i el *recital* (dir), ps. 61-69.

En aquesta modalitat del punt de vista el lector es troba limitat a la pensa d'un dels personatges, només. Se situa en un centre fix, en lloc de la confluència d'angles de visió. Els altres problemes tenen una solució semblant a la que se'ls donava en la categoria anterior.

Ara en donarem exemples il·lustratius. Una demostració eficaç de com els materials de la història arriben amb immediatesa al lector a través de la pensa d'un personatge, la trobem a *Retrat de l'artista adolescent* de Joyce: «La consciència del lloc on es trobava li tornà [a Stephen] lentament, a onades, per damunt un vast espai de temps obscur, no sentit, no viscut. La mísera escena sorgí al seu voltant; aquell parlar vulgar, els becs de gas que cremaven a les botigues, olors de peix i d'alcohols i de serradures mullades, i homes i dones que es movien. Una vella estava a punt de travessar el carrer, amb un setrill d'oli a la mà. Stephen va inclinar-se i li preguntà si allà a prop hi havia alguna capella».²⁴

Els començos abruptes i bona part de la distorsió característica de les novel·les i contes moderns es deuen a l'ús de l'omnisciència múltiple i de la selectiva, perquè, si el que es pretén és de dramatitzar estats mentals, i segons a quina «profunditat» de la ment es vulgui arribar, la sintaxi i la lògica del discurs normal i quotidià comencen a desaparèixer. És clar que la connexió no és forçosa: Henry James no pot ser considerat un escriptor que conrea el «fluir de la consciència» perquè es manté en els nivells més «alts» de la pensa dels seus personatges, els quals si es caracteritzen per alguna cosa és pel grau elevat d'articulació del seu interior. Altrament, Virginia Woolf i James Joyce, més difícils que James en relació amb el que ens interessa; la primera se situaria a un nivell «intermedi» de la pensa dels seus personatges (que es caracteritzen per la seva castedat), mentre que el segon descendeix il·limitadament a l'interior dels seus personatges.²⁵

La convenció dramàtica

Després d'haver eliminat l'autor i el narrador, ara estem en condicions de fer front a la totalitat dels estats mentals. La informació que aconsegueix el lector mitjançant la convenció dramàtica és limitada obligatòriament al que fan i diuen els personatges; l'aparença i la situació d'aquests ens la proporciona

24. A la fi del capítol III (1916), p. 164, ed. cit. Estic gairebé del tot d'acord amb Ellsworth Mason, que manté que el cànon de Joyce és «dramàtic» del principi al final, sense que s'hi produeixi cap progressió de la «lírica» a l'«èpica» i el «drama», tal com s'ha suposat fins ara. Vegeu *Joyce's Categories*, «Sewanee Review», LXI (1953), ps. 427-432.

25. Cf. Louis HASLEY, *The Stream-of-Consciousness Method*, «Catholic World», CXLVI (1937), ps. 210-213; Lawrence BOWLING, *What is the Stream of Consciousness Technique?* «PMLA», LXV (1950), ps. 333-345; Robert HUMPHREY, «Stream of Consciousness: Technique or Genre? «PQ», xxx (1951), ps. 434-437. Bowling fa una distinció útil entre anàlisi mental, monòleg i flux de la consciència; els dos darrers representen la manera més o menys articulada de comunicar directament estats interiors; el primer tipus representa la manera indirecta de l'omnisciència. Vegeu també Gleb STRUVE, *Monologue Interieur: The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities*, «PMLA», LXIX (1954), ps. 1101-1111; i Robert HUMPHREY, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, *Perspectives in Criticism*: 3 (Berkeley i Los Angeles, 1954), les dues publicacions aparegudes després d'acabar aquest article.

l'autor amb acotacions; mai no hi ha, amb tot, cap indicació directa d'allò que veuen (un personatge pot *mirar* des d'una finestra, un acte objectiu, però allò que *veu* és cosa seva, un acte subjectiu), pensen o senten. Amb la qual cosa no vull dir, és clar, que els estats mentals no poden ser *inferits* de l'acció i del diàleg.

Ens trobem, doncs, amb una obra de teatre reclosa en el motlle tipogràfic de la narrativa. Però hi ha força diferències: la narrativa vol ser llegida i el drama ha de ser vist i escoltat, tot el qual implica diferències d'objectiu, extensió, fluïdesa i procediment. De tota manera, l'analogia se sosté, perquè el lector no escolta sinó els mateixos personatges, els quals actuen com si estiguessin dalt d'un escenari; el lector se situa en una posició frontal fixa (el tercer reng al centre) i serveix molt poca distància (des del moment en què la presentació és del tot escènica). Aquest és l'ambient que més agrada a Hemingway (sobretot a contes com *Hills Like White Elephants*), i cal esmentar el James de *The Awkward Age* (1899), obra que d'alguna manera podríem considerar un *tour de force*, però bé que el guany de la immediatesa compensa poc de les dificultats de sostenir aquesta convenció al llarg de tota una novella.²⁶

La cambra

Per mantenir la simetria, més que res, hem d'acabar aquest repàs dels tipus de punt de vista amb el que sembla el darrer en l'exclusió de l'autor. En aquest cas, l'objectiu és de transmetre, sense cap selecció o retoc aparents, un «tros de vida» tal com passa davant del punt focal del mèdiu: «Sóc una cambra», comença dient el narrador d'Isherwood tot just al principi de *Goodbye to Berlin* (1945), «amb l'obturador obert, sempre passiu, registrant, sense pensar. Retenint l'home que s'afaita a la finestra del davant i la dona en bata que es renta el cap. Algun dia, caldrà revelar-ho tot, això, i fixar-ho curosament, imprimir-ho».²⁷

Qui sap si, a pesar de tot, amb l'extinció final de l'autor, també s'extingirà la narrativa com a art, perquè aquest art, encara que demana una certa vida objectiva, també requereix, em fa l'efecte, una estructura, el producte del guiatge d'una intel·ligència, implícita en la narració, la qual afaïçona el material a fi de desvetllar l'interès del lector per la probable direcció dels fets, i de contradir aquest interès amb un seguit de fets igualment probable però contrari, per, finalment, satisfer l'expectació del lector de manera que el producte resultant sembli, després de tot, el més necessari. No voldria pas que aquesta darrera afirmació fos presa com una proposta de tornar a les novel·les a les quals «passa alguna cosa», és a dir, que contenen una acció melodramàtica; els «fets» poden ser, com crec haver demostrat abans, tant estats mentals com acció declarada. Un escriptor, com, per exemple, Virginia Woolf, pot arribar a ser infinitament hàbil en aquest sentit sense perdre de vista l'estructura. Li-

26. Per a una discussió del revers d'aquest problema, vegeu Herman M. WEISMAN, *An Investigation of Methods and Techniques in the Dramatization of Fiction*, «Speech Monographs», XIX (1952), ps. 48-59.

27. Segons sembla, Tolstoi va provar d'aplicar l'estil de la cambra a tot allò que va veure i va sentir durant un dia. Cf. Príncep D. S. MIRSKY, *A History of Russian Literature* (Nova York, 1934 [1927]), ps. 329-330; i Janko LAVRIN, *Tolstoy: An Approach* (Londres, 1944), p. 21. El text s'intitula *La història d'ahir*, però no m'ha estat possible d'aconseguir-ne cap exemplar.

mitar la funció de la literatura a la transmissió inalterada de trossos de vida és menystenir la natura pròpia del llenguatge: el mateix acte d'escriure és un procés d'abstracció, selecció, omissió i ordenació. Però, per què ens cal acudir a una novella per trobar un tros de vida, quan n'hi ha prou amb anar a la cantonada del primer carrer per enfrontar-se a una vida més immediata, experienciable sense mediacions?

III

Ara podríem preguntar: quin és el resultat del nostre «primmirament»? ¿No acaba tot aquest encaparrament tècnic en una freda distància de l'autor, en una objectivitat clínica, desapassionada? En aquesta direcció objecta Bradford Booth que «si l'autor victorià, tafaer com era, va fracassar, va fracassar a gran escala perquè va intentar-ho tot. I, tanmateix, no va fracassar pel que fa a alguns de nosaltres. Se li retreu que no mantenia un punt de vista coherent; però, quina importància té, això, si els seus personatges tenien vida? Se li retreu que només veu la natura humana des de fora; però, què hi fa si la seva visió és correcta?». ¿No ens divertim més amb Scott o Dickens, al capdavant, que amb l'escrúpul obsessiu de James? Beach pensa que la resposta és relativa, tant com ho pot ser un judici de gust: «No podem ser massa durs amb la ciència d'aquells grans homes, d'aquelles grans ànimes [és a dir, els novel·listes victorians]. Però, per bé o per mal, la moda ha canviat; ens agrada la narrativa no adulterada i ens plau de prendre part en una experiència real, present, sense cap interferència ni guiatge de cap autor».²⁸

Però, ¿es tracta en el fons d'una qüestió de «moda»? I, ¿no dóna Booth per respostes moltes preguntes crucials? Ja hem indicat abans que ha estat durant molt de temps un lloc comú de la teoria estètica el fet que la presentació efectiva i la «impersonalitat» van plegades;²⁹ amb referència a això, cal dir que allò que separa Dickens de James tocant a l'animació és, també, una funció de la seva personal elecció dels materials, a més de la seva tècnica. Encara que potser podríem replantejar tot el problema en termes de finalitats i mitjans: ¿el novel·lista ha emprat les tècniques escaients per tal de produir l'efecte pretès? o ¿ha disposat les oportunitats adequades i dreçat obstacles entre el lector i la il·lusió delejada?

La suposició bàsica, es pot deduir, d'aquells a qui preocupa seriosament la tècnica, com el mateix James va puntualitzar fa molt de temps, és considerar que el primer objectiu de la narrativa és produir una història tan versemblant com sigui possible. El material donat, interessant en potència, la concentració,

28. BOOTH, ps. 94-96; BEACH, *Twentieth Century Novel*, ps. 15-16. Booth em fa saber que el seu pensament a aquest respecte ha variat d'ençà de les posicions inicials.

29. Vegeu, per exemple, la *Poètica* d'Aristòtil: [«Homer, digne d'ésser lloat per tants d'altres motius, ho és també perquè és l'únic dels poetes que no ignora com ha d'intervenir ell mateix en el poema. El poeta, en efecte, ha de parlar el mínim possible en nom propi. Perquè no és imitador quan això fa. Mentre els altres poetes es posen en escena d'un cap a l'altre de l'obra, i en realitat imiten poca cosa i poques vegades, Homer, després d'un curt proemi, tot seguit ens presenta un home o una dona o algun altre personatge, i cap sense caràcter, ans cadascun té el seu propi» (Traducció de J. Farran i Mayoral, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1946², p. 34). *N. del T.*]

la intensitat i, per tant, la vivesa, són resultats de treballar dins uns límits, bé que autoimposats, i qualsevol equivocació serà amb tota probabilitat el resultat bé de no haver establert un enquadrament inicial, bé d'haver-ne trencat un d'existent. Aquest és, segurament, un dels principis bàsics de la tècnica artística, vista en conjunt.

L'elecció d'un punt de vista en escriure narrativa és, segons que sembla, tan fonamental com l'elecció del vers en compondre un poema; de la mateixa manera que hi ha certes coses que no es poden dir en un sonet, cada una de les categories que hem detallat té un abast funcional a aconseguir dins dels límits propis. El problema de l'efectivitat, com a conseqüència, és el de l'escaïença d'una tècnica donada de cara a produir un determinat tipus d'efectes, perquè cada classe d'història demana que s'estableixi una mena concreta de versemblança que n'esdevingui el suport. L'omnisciència editorial, per exemple, pot ser considerada el «vers lliure» de la narrativa: els seus límits són tan concrets i interiors que un novellista incaut té més oportunitats per destruir la versemblança en aquest cas que en d'altres. Quantes coses de Whitman, Sandburg o Masters són ximpls i matusseres? I quants trossos de *Guerra i pau*, prenent un exemple de gran categoria, podrien ser podats sense perjudici? D'altra banda, però, quan la personalitat de l'autor-narrador aconsegueix una funció definida envers la seva història (que tant podria ser irònica, compassiva com plena de rigor i profunditat filosòfica, per esmentar algunes possibilitats), no li cal d'enretirar-se i deixar l'obra, sempre que el punt de vista s'hagi establert adequadament i es mantingui amb coherència. Es tracta més aviat de coherència que no de graus de «despersonalització». Però el narrador-autor ha de fer front a un problema complicat, ara, per resoldre el qual ha de recórrer als procediments al seu abast. El vers lliure no és tan «lliure», després de tot, tal com va fer notar Eliot en algun paper; però dreçar-hi una estructura, a l'interior, és més difícil i, doncs, més fàcil és l'esquinç. En aquest sentit, el *Tom Jones* de Fielding és més reeixit que *Guerra i pau*: el to intel·lectual i el material pedantesc dels intercapítols de Tolstoi no concorden, sovint, amb el significat i l'impacte de la història, la qual té com a tema la glorificació (a Pierre, Kutuzov, Karataev, Nikolai o Natasha) de les forces instintives i intuïtives de la vida. Amb tot i això, al bell mig de la novel·la es revela, en tota la seva majestat, una ambigüitat fatalment irresolta: tothom accepta que Andrei i Pierre són projeccions simbòliques de l'ambivalència personal de Tolstoi, i s'esdevé que, després d'haver fet morir Andrei, l'autor-narrador no pot prescindir de la seva personalitat i el manté viu en els intercapítols. Tant se val com ens ho mirem, aquests textos no són bàsicament dramàtics.

Si és essencial per al propòsit d'un autor que la pensa dels seus personatges s'expressi lliurement i a tesa (per tal d'aconseguir, per exemple, la recreació d'un ambient social a l'estil de Huxley) i si el to superior i explicatiu de l'autor ha de dominar la percepció i la consciència dels seus personatges (a fi d'obtenir el típic efecte de Huxley: petitesa, frevolesa, indignitat), aleshores l'omnisciència neutral és el punt de vista que cal escollir. Si el més important ha de ser l'enjòlit (com, posem per cas, en les novel·les policiaques i de misteri), si la situació s'ha de bastir gradualment i ha de ser aclarida a poc a poc (com, per exemple, a *Lord Jim*), el més adequat serà escollir el narrador-testimoni. El narrador-protagonista serà el punt de vista més útil si volem esbossar el desenrotllament d'una personalitat a mesura que acumula experiència, comptant que ha de posseir prou intel·ligència i sensibilitat per escatir i percebre el significat d'aquell procés (es podria utilitzar un protagonista ingenu o beneit

en cerca d'un efecte irònic): seria el cas de *Great Expectations*. Si allò que l'autor vol tractar és la manera com la personalitat i l'experiència sorgeixen talment un mosaic de la seva incidència damunt les sensibilitats de diversos individus, l'autor trobarà una solució en el punt de vista que forneix l'omnisciència múltiple i selectiva, com a *To the Lighthouse*. L'omnisciència selectiva és el procediment que correspondria a l'intent de copsar una pensa en el moment d'una descoberta, com, per exemple, al *Retrat de l'artista adolescent*. I, en darrer terme, si l'autor pretén de produir un instant revelador en la pensa del seu lector (com a *Hills Like White Elephants*, de Hemingway), la convenció dramàtica proporciona l'accés lògic, atesa la seva tendència a suggerir més del que diu. Podem concloure que l'anàlisi de la tècnica és indefugible, com proposava Schorer, quan entenem per tècnica la revelació del propòsit de l'autor i, encara més fonamental, l'estructura bàsica de valors que ha organitzat mitjançant aquesta tècnica.

La coherència, i no la fredor, és la clau (dins un quadre ampli, divers i complex, no cal dir-ho), perquè la coherència implica l'ajustament de les parts al tot, dels mitjans al fi, i, com a conseqüència, l'obtenció d'un efecte màxim. De tota manera, la coherència és una causa, més que suficient, necessària; la coherència profunda d'un novel·lista bo però matusser pot fer-se evident *malgrat* les deficiències tècniques, mentre que la coherència d'un novel·lista menys bo no constituirà obres mestres per si sola, encara que obtingui bons resultats a menor escala que els intents que el geni pot emprendre. A vegades un fracàs noble és més corprenedor que una petita victòria. Però, quantes novel·les, de les més ambiciosos i brillants, haurien aconseguit encara de ser més valorades si s'hagués parat més atenció a aquests aspectes?³⁰ Evidentment, no hi ha cap contradicció obligada entre el geni i el mestratge tècnic.

D. H. Lawrence és un cas que ve a tomb; Schorer ha esbossat el motiu bàsic del curiós desfici amb què es queda el lector després de llegir, poso per cas, *Sons and Lovers*. A desgrat de la seva preocupació, tan «moderna», pel sexe i l'inconscient, aquesta història és encara una narració mantinguda dins el marc il·limitat de la vella omnisciència editorial; tampoc no s'ha evitat el perill de la identificació de l'autor amb el protagonista, i, per tant, de la parcialitat i de la patota. L'autor-narrador analitza així els pensaments de Miriam: «Aleshores, al mes de maig, ella li va preguntar [a Paul] si volia venir a Willey Farm a veure la senyora Dawes. Hi havia alguna cosa que ell delejava. El veia animat i una mica irritat cada vegada que parlava amb Clara Dawes. Li va dir que ell no feia com ella. Això no obstant, era prou llest per endevinar què li passava. Bé, s'ho hauria de pensar bé. Ella creia que ell amagava anhels de coses més grans i desigs de coses més baixes, i que guanyarien els anhels del més alt. En qualsevol cas, li ho calia provar, a ell». I llavors Lawrence afegeix: «Ella oblidava que el seu "més alt" i "més baix" eren arbitraris».³¹

30. Ara penso, a tall d'exemple, en les flagrants incoherències de la narració de *Don Quixote* i en les referències pesades, a més d'insistents, a Cid Hamete, l'autor del manuscrit «original» (cf. Wayne C. BOOTH, *The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before "Tristram Shandy"*, «PMLA», LXVII (1952), ps. 163-185); o la contínua destrucció del punt de vista original del narrador testimoni de *Moby Dick*, de Melville; o les freqüents absurditats generades pel curs de la narració a la *Pamela* de Richardson, on s'utilitza la tècnica epistolar; o la curiosa estructura esquerdada de *Moll Flanders*; o els excessos i imprecisions en l'èmfasi a les voluminoses novel·les de Wolfe (cf. nota 32).

31. SCHORER, *Technique as Discovery*, op. cit., ps. 197-198; LAWRENCE (1913), Modern Library Edition, p. 269.

Tant Schorer com Diana Trilling assenyalen que, a causa del que hem vist, hi ha una contradicció en el tema del llibre: Paul Morel no pot obtenir una relació sexual satisfactòria perquè, d'una banda, li pesa una fixació materna i, de l'altra banda, Miriam només pot comprendre els aspectes «espirituals» d'una relació així. Però aquests dos temes s'exclouen: la culpa és de la mare o de Miriam, i no pas de totes dues; el problema de Lawrence és que ha estat incapaç de dissociar-se de Paul a fi de destriar un tema de l'altre, amb la conseqüència de provar de mantenir totes dues possibilitats. Però el lector no se sent menys frustrat; la pèrdua de coherència vol dir pèrdua d'efectivitat. I, tanmateix, la ironia és que el mateix Lawrence creia que la projecció dramàtica era eficaç com a via de clarificar i entendre els seus problemes personals: «Sembrem les malalties pròpies en els llibres, i repetim i presentem de nou les emocions pròpies per tal de dominar-les». E. T., de tota manera, l'original de Miriam, sabia que en aquest cas no havia reeixit: «(...) [Lawrence] va ofegar la solució real. I va ser a causa de la seva incapacitat de sempre de fer front dreturerament al seu problema. La seva mare havia de dominar (...) Així, en lloc d'un alleujament o d'una alliberació de la servitud, la glorificava i magnificava (...) El millor que podria pensar d'ell és que va córrer amb les llebres i va caçar amb els llebrers».³²

Com a contrast, podem citar la presentació de Stephen a *Retrat d'un artista adolescent*, de Joyce, on, a desgrat de la tendència comuna a tractar el material en forma autobiogràfica, la història de la maduració de l'heroi se'ns ofereix completament objectivada. Com que Joyce ha limitat severament la fluència d'informació a aquelles escenes, vivències, pensaments i sentiments que la pensa de Stephen reté, la possibilitat d'una parcialitat editorial ha estat eliminada, ben altrament de com passa a l'estructura de *Sons and Lovers*. Com a resultat, obtenim una descripció tan clara del protagonista que un dels seus amics li pot arribar a dir: «És ben curiós, saps —li va dir Cranly tranquil·lament—, que estiguis tan impregnat de la religió en què tu dius que no creus». Ni podem imaginar-nos Lawrence, considerada la seva falta de control, deixant que Miriam digui a Paul: «És ben curiós, saps, com l'amor excessiu a la teva mare t'empeny inconscientment a cercar satisfacció sexual amb dones joves, lliures de preocupacions espirituals. La culpabilitat separa dins teu la passió de la devoció i, així, reaccions violentament quan una dona et demana les dues coses i l'acuses de voler-te arrencar l'ànima. L'ànima ja l'has donada a la teva mare. I em jutges del tot malament, doncs, quan dius que jo vull només el teu amor espiritual». (Se m'ha de disculpar, espero, el fet de no ser novellista, però crec, segons demostra el llibre d'E. T., que Miriam era capaç de ser perspicax fins a aquest punt. Això no obstant, Lawrence ens la presenta com a desesperadament inarticulada).

La reeixida de la projecció de Joyce és tal que, a desgrat del fet que tant

32. TRILLING, *Introducció a The Portable D. H. Lawrence* (Nova York, 1947), ps. 19-20; Lawrence, citat al mateix lloc; E. T., *D. H. Lawrence: A Personal Record* (Londres, 1935), ps. 201-204. Una altra aproximació interessant i de primera mà al problema de l'objectivitat de la narrativa el trobarem a Thomas Wolfe, *The Story of a Novel* (1936): «La natura del meu mètode, el gran desig d'explorar els materials m'havia menat a un altre error. Tot l'efecte d'aquests cinc anys d'escriure incessantment havia estat de fer-me pensar que qualsevol cosa havia de ser usada, però que, a més a més, tot havia de ser contat, sense deixar res implícit». Edició Penguin de les narracions de Wolfe (Nova York, 1947 [intitulada ara *Short Stories* i adés *Only the Dead Know Brooklyn*]), ps. 117-118 i 146.

ell com el seu heroi van refusar conscientment el catolicisme, els lectors catòlics encara poden assaborir les descripcions de la vida religiosa que conté el llibre. Thomas Merton comenta, a propòsit dels famosos passatges de l'infern: «El que em va impressionar no va ser la por de l'infern, sinó l'habilitat del sermó (...) Llavors vaig continuar llegint Joyce, cada vegada més fascinat per les pintures de frares i de la vida catòlica que apareixien ara i adés en els seus llibres». Caroline Gordon escriu: «Sospito que aquest llibre ha estat mal llegit per tota una generació. No es tracta d'un retrat de l'artista en rebellia contra l'autoritat constituïda. És, més aviat, el retrat d'una ànima condemnada per tota l'eternitat sorpresa en el moment de preveure i pressentir la seva condemnaió».³³ Per la meua part penso que es tracta d'una fallàcia perversa, i penso també que és un tribut al geni dramàtic de Joyce que un catòlic pugui trobar agradable el retrat dels valors catòlics que l'heroi de la novella rebutja.

Tot plegat només per dir, en efecte, que quan un narrador es ret ho fa per tal de conquerir; cedeix certs privilegis i imposa certs límits a fi de fer més efectiva la versemblança de la seva història, fet que es converteix en la veritat artística de la narrativa. I és al servei d'aquesta veritat que esmerça la seva força creativa.

NORMAN FRIEDMAN

Traducció d'Enric Sullà

33. MERTON, *The Seven Storey Mountain*, ed. de Signet (Nova York, 1952 [1948]), ps. 255-256; GORDON, *Some Readings and Misreadings*, «Sewanee Review», LXI (1953), ps. 384-407.